

DÁVID GYULA DODEKAFON FORDULATA

(1960–1974)

I.

A magyar zeneszerzés 30 éve című összefoglaló munkájában Kroó György az 1962-ben befejezett *I. vonósnégyes*hez köti Dávid Gyula dodekafon fordulatát. A korábban keletkezett művekkel összevetve a kvartettet Kroó arra hívja fel a figyelmet, hogy bár a forma, a három-négy uralkodó tételtípus, a ciklikus építkezés szempontjából a zeneszerző gondolkodásában nem látszik semmiféle változás, újdonságként jelenik meg a tizenkét fokú tematika és a dodekafóniától örökölt transzpozíciós technika.¹ Kroó arra is rámutat, hogy ez a bécsi iskolára jellemző tematika – amely az *I. vonósnégyes* mellett a következő évek termésében, a *Concerto grosso*ban (1963), a *III. fúvósötös*ben (1964) és a *Hegedűverseny*ben (1965) is megtalálható – sajátos módon mégis magyaros hangvétellel párosul: „A szólamok és hangok összecsengése, a zene ritmizálása, ritmuskaraktere, a témák formálása ismét egy harmadik tradícióhoz kapcsolódik: magyaros. A kompromisszum tipikus esete ez a mű, és nagyjából azon a keresztúton áll, ahol Farkas és Kadosa szabad 12-hangú kompozícióit találtuk. Csakhogy itt egészen világosan érezhető, hogy az új dallamigény és a konstruktív polifónia a Kodály-iskola koncepciójával egyezkedik. [...] Ez a szabad-dodekafónia, amely egy pillanatig sem kacérkodik a szerializmussal, amely szinte tüntetően őrzi a régi formák (szonáta, szonatina, dalforma, kisorondó, nagyorondó) és ciklusdramaturgia (három vagy négy hagyományos karakterű és pulzációjú tétel) elveit és soha nem felejtkezik meg a magyar hangvétel hangsúlyozásáról, nemcsak Dávid Gyula számára, sokak számára jelenti napjainkban a stílárís megújulás határát és célját.”²

A Kroó által leírt kompromisszumos kísérlet, ti. az, hogy dodekafon kompozícióban Dávid Gyula arra törekszik, hogy összeegyeztesse a Magyarországon akkor még újnak számító, habár akkortájt már közel negyvenéves dodekafon technikát³ a kodályi hagyo-

mánnal, a következő években éles kritika tárgyává lett a zeneszerző műveinek szakmai recepciójában. Kroó utalása a kompromisszumra tulajdonképpen negatív konnotációt hordoz: 1947-ben a tizenkét fokú zene első elméletirója, René Leibowitz, *Bartók Béla avagy a kompromisszum lehetősége az új zenében* című cikkében éppen kompromisszumos jellege, azaz a dodekafóniát határozottan nem képviselő iránya miatt támadta Bartók Béla kései kompozícióit, elsősorban a *Concertót*.⁴ Ám Kroó – ha összehasonlítjuk Dávid műveinek más kortársi értékeléseivel – még így is kifejezett történeti tárgyilagossággal, a darabokat a hatvanas évek magyar zeneszerzésének kontextusában elhelyezve közelíti a zeneszerző fordulatához.

Ugyanakkor egy megsemmisítő kritikában Pernye András már 1962-ben megtámadta Dávid Gyulát e fordulat miatt, mondván: téved, aki azt hiszi, hogy „az új mondanivaló adekvát kifejezése” csak a nyelv megújításával lehetséges, ennél sokkal lényegesebb az, hogy van-e az alkotónak egyáltalán új mondanivalója.⁵ A kritikában a két évvel korábban befejezett *Szimfonietta* bemutatójáról értekezett, arról a kompozícióról, amely – megelőzve a vonósnégyest – a dodekafónia iránti érdeklődés első dokumentuma Dávid Gyula életművében.⁶ Pernye úgy vélte, hogy a *Szimfonietta*ban a Reihe-technika alkalmazása ellenére erőteljesen kidomborodik a „komponista nemzeti jellege”, ami az ízig-vérig magyaros dallamokban, a hanglejtés ereszkedő dallamvonalában, a súlyos helyen alkalmazott legmagasabb és súlytalan helyen megszólaló alacsonyabb hangban, valamint a felütés és a magyartól idegen versformák ritmusainak kerülésében mutatkozik meg, s hogy a kompozíció valójában egyfajta „elhangolt hagyományt” reprezentál: „Gyakorta érezhető, hogy a régi formanyelven beszélő művészek megriadnak az »új« harcos követelésétől és megpróbálkoznak azzal, hogy revízió alá ve-

gyék az eddig követett utat, formanyelvük elemeit stb. Ez természetesen még önmagában nem lenne baj, csupán abban van a hiba, hogy ezt a revíziót csupán a kifejezési formára vonatkoztatják, és nem érintik a lényegét, pontosabban: a revízió alá vett formanyelv fokozatosan leszakad a tartalomról, mintegy önálló életet kezd élni és önmagában próbál eleget tenni a »modernség« vagy a »korszerűség« követelményének. [/] Dávid Gyula legújabb művének bemutatója alkalmából fájdalommal regisztráltuk, hogy az igen invenciózus, kitérő komponista, aki a hagyományos stílusban sok értékes művel gazdagította a modern magyar zenét, szintén áldozatul esett a nyelvi megújítás hangzatos követelményének, anélkül, hogy mondanivalója bárhol is túllépné a régi iskola kereteit. Ez a felemás jelleg híven tükröződik a *Szimfonietta* szorosán vett zenei anyagában. Ha sorra szemügyre vesszük tematikus anyagát, félreérthetetlen pontossággal megfigyelhetjük a szerző nagy küzdelmét, amely saját maga ellen irányul: minden erejét megfeszítve szabadulni próbál eddig követett stílusától, amely különben mindvégig fogva tartja. Ebben a küzdelemben legerőteljesebb fegyvere a dodekafónia.”⁷

Pernye tehát vívódást hallott ki a *Szimfoniettából*, és az „igen invenciózus, kitérő komponista” dodekafónia felé fordulását alkotói értelemben öngyilkos gesztusként értékelte. Nemcsak azért, mert a kodályi és a schoenbergi hagyomány összeegyeztetésére tett Dávid-féle kísérletet zsákutcának tekintette, azaz olyan művészi megnyilvánulásnak látta és láttatta, amelyben a modernség akarása nem fordult át esztétikai minőségbe,⁸ hanem azért is, mert a kritikus szerint az új technikával folytatott párbeszéd tematikai értelemben leépítette annak a zeneszerzőnek az alkotói fantáziáját, akinek főműve, az 1950-es *Brácsaverseny*, egy egész korszak reprezentatív-paradigmatikus alkotásának számított.⁹

Dávid Gyulát minden bizonnyal érzékenyen érintette a kritika. Feltűnően ritkán adott interjút,¹⁰ ám amikor 1972-ben Feuer Mária felkereste, beszélgetésük nagy része – természetesen nem függetlenül a kérdező szándékától – a hagyomány, a megújulás és a művészi mondanivaló kérdését járta körül. Az interjú egyes szakaszai pedig mintha közvetlenül reflektálnának a Pernye felvetette problémára: „A megújulás lehetőségét két tényező dönti el: az egyik a mondanivaló, a másik a zeneszerzői technika. Csak az változhat, alakulhat, csak az »születhet újjá«, akinek határozott mondanivalója van, s ugyanígy, csak az képes a megújulásra, aki annyira tudja a mesterségét, hogy a technikát mondandójához alkalmazhatja. Újabban mintha elfelejtenénk a közhelyként ható megállapítást: a formának mindig a tartalomhoz kell idomulnia.”¹¹

Dávid nyilatkozatának ugyanakkor van egy olyan mozzanata, amely túlmutat Pernye problémafelveté-

sén, mégpedig a zeneszerzői technika birtoklásának, a mesterség ismeretének kérdése. A mesterségbeli tudás kulcsfontosságú szerepet töltött be Dávid Gyula zeneszerzéstanára, Kodály gondolkodásában, és ennek elsajátítását alapvetőnek tekintette a tanításban is.¹² Dávid Gyula minden bizonnyal Kodály legkedvesebb tanítványai közé kellett tartozzon,¹³ amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy a tanítvány dodekafon fordulata is a reagálás igényét váltotta ki belőle. Az idős Kodályt feltehetően bosszantotta a „Kodály-iskola” kifejezés divattá válása a hatvanas évekbeli zenei közbeszédben,¹⁴ ezért egyik jegyzetében hangsúlyozta, hogy az iskola fő jellegzetessége annak magyarsága, nem pedig a kodályi poétikai elvek kritikátlan, epigonizmusra valló átvétele: „Mi a Kodály-iskola? [/] Kodály-iskola: senkit le nem bélyegzett, sőt arra törekedett, hogy mindenki szabadon kifejtthesse egyéniségét, amennyiben van. [/] Más az, amit a pesti aszfalton nőtt Sz[?] A[?]-ok Kodály-iskolának néznek. Egyéni különbségeken felül abban különböznek még a szerzők, kinek mekkora [a] magyarság-élménye. Ezt a kozmopolita fővárosban nem lehet megszerezni. Csak a vidéki, sőt falusi rezervátumba menekült néppel való érintkezésben. Hogy onnan a maradék magyar[ság] benyomuljon a fővárosba, áthassa az egész magyar életet: ez főnnyaradásának egyetlen útja. [/] Dávidnak van ilyen élménye. S ha néha belebúvik is a kozmopolita tizenkétfokúság divatos egyenruhájába, mozgásán érzik valami.”¹⁵

Kodály természetesen pozitívan értékelte azt, amit Pernye felháborodottan utasított el, azt, hogy Dávid „mozgásán érzik valami.” Kodály alaposan áttanulmányozta az *I. vonósnygyest*, amelyet Dávid mestere 80. születésnapjára írt és neki is ajánlott,¹⁶ hiszen 1963 januári köszönőlevelét egy kottával egészítette ki, s a kottában – zeneszerzői válaszként – a vonósnygyes első tételének dodekafon témáját dolgozta fel, négy szólamban, a 19. század végének kromatikus, de még tonális harmóniai gondolkodásába illesztve. „Köszönöm a szíves megemlékezést, de már én csak így tudom magammal megértetni az új hangot” – fűzte hozzá szerényen.¹⁷

A zeneszerzői válasz, az alkotói versengés reneszánsz gesztusa jelzi, hogy Kodálynak minden bizonnyal imponált Dávid dodekafon kísérlete. Azonban nem annyira a mű magyar hangvétele, sokkal inkább az a mesterségbeli tudás imponálhatott neki, amit – elsősorban az első tételben – a dodekafon sorral űzött konstrukciós játék képviselt. Az *I. vonósnygyes* ugyanis – a *Szimfonietta* mellett – meglehetősen egyedül áll Dávid életművében. Habár tizenkét fokú sorok a későbbiekben is megjelennek kompozícióiban, elsősorban – mint később látni fogjuk – plakátszerű funkciót töltenek be a tételek legelején, mintegy jelezvén Dávid hitvallását, nem válnak azonban sem a tematika forrásává, sem pedig az egész művet behálózó alapsorrá

(Reihe). Az *I. vonósnégyes* rendkívüli módon kidolgozott első tételében azonban a tizenkét hangú sor (d-cisz-h-c-g-a-b-f-e-fisz-gisz-disz) Reiheként funkcionál, s ezt a sort halljuk más-más hangokra transzponálva, hol eredeti alakjában, hol pedig rák-, tükör- és tükörrák fordításban (**1. kottapéllda**).



1. kottapéllda Dávid Gyula: I. vonósnégyes, az 1. tétel dodekafon alapsora (A kottapélldákat az Editio Musica Budapest engedélyével közöljük)

Ez azt is jelenti, hogy Dávid számára alapvető fontosságra tesz szert a tizenkét hangú sor hangközstruktúrája: a zeneszerző csupán három hangközt használ, kis és nagy szekundot, illetve tiszta kvartot (és ennek fordítását, a tiszta kvintet). Ez a hangközhasználat elkerülhetetlenül előrevetíti a tizenkét, egyenlő rangú hangból álló sor tonális konnotációját is, hiszen a tiszta kvart és kvint – a bennük rejlő klasszikus tonika-domináns viszony miatt – erőteljes hangnemhez kötöttséget sugároz,¹⁸ ráadásul a tizenkét hangú sor két másik felhasznált hangköze, a kis és nagy szekund minden hétfokú skála alapeleme. Az első és a harmadik tétel egyértelmű, tonálisan tiszta d hangon – kvázi d-mollban – zár. A három hangköz a tétel folyamán önálló tematikus elemmé emelkedik, kilép a dodekafon sor keretéből, és négy-öt hangos csoportokban egyesül. A kidolgozási rész táján az egységes tizenkét hangú sor darabjaira hullik, s megjelennek a dodekafónia elveivel ellentétes, mert tonális allúziókra módot adó megoldások: idegen hangok, hangismétlések, sőt barokkos szekvenciák is.

A darab hangútése azonban – eltekintve a harmadik tétel végének izgalmas zajeffektusától – egyáltalán nem modern, a hallgatónak az a benyomása, hogy Dávid Gyulának nem is volt, mert nem is nagyon lehetett hangzásélménye az új bécsi iskola kompozícióiról.¹⁹ A hangvétel erőteljesen emlékeztet Kodály fiatalkori stílusára. Erre utal a kétnegyedes táncfinálé is, amely alaptípus Kodály kamarazenéjében,²⁰ illetve a mű műfajidegen háromtétélessége.²¹ De a kodályi mesterségideálra hivatkozik a középső tétel variációs szerkesztése, valamint a barokkos ellenpont hangsúlyos szerepe elsősorban az első tételben. Kifejezetten tankönyvi megoldásnak tűnik a 105. és 108. ütem közötti késleltetés komplementer megoldása, amelyben a tartott hanggal szemben szólal meg a cambiatára emlékeztető dallamfordulat (**2.a kottapéllda**), vagy a 123–125. ütem rövid tritonuskánonja (**2.b kottapéllda**). Ezek a technikai eljárások jelzik: Dávid olyan példadarabot kívánt írni, amelyben megmutathatta nyolc-

vanéves tanárának: mindent tud a zeneszerzés mesterségéről.

Már a szándék is jelzi: Pernye felvetésével szemben Dávid nem válságkorszakként élte meg dodekafon fordulatának éveit, az 1960 és 1964 közötti időszakot. A zeneszerzőről szóló kismonográfiájában Breuer János figyelmeztet arra, hogy „az újabb impulzusok termékeny voltát mi sem bizonyítja ékeesebben, mint az a tény, hogy 1960 és 1964 között Dávid Gyula tíz kompozíciót fejezett be.”²² Habár a következő tíz évben – 1977-ben bekövetkezett halála előtti utolsó, lezárt és publikált műve az 1974-es *Pezzo* – valamivel kevesebbet komponált, termése azonban mindvégig folyamatosan bővült. A *Szimfoniattát* követő másfél évtizedben közel húsz – különböző műfajú, terjedelmű és hangszer-összeállítású – kompozíciót vetett papírra (lásd a Függelékét), s e művei egyszerre reflektálnak saját zeneszerzői múltjára – elsősorban a szimfónia, a vonósnégyes, a fúvósötös és a versenymű műfajában – és az új zenei kihívásokra. Az *I. vonósnégyes* ugyanakkor már magában hordozza azokat a zeneszerzői problémákat, kérdésfelvetéseket is, amelyeket Dávid Gyula a következő évek kompozícióiban járt körül. 1972-ben Bónis Ferenc összegezve az elmúlt évtized Dávid-műveit, joggal fogalmazhatta meg a kérdést: „Dávid szükséavúbb lett, mint hajdanában volt, kevesebb hanggal többet mond, elmélyültebbé,



2.a kottapéllda Dávid Gyula: I. vonósnégyes, 1. tétel, 105–108. ütem



2.b kottapéllda Dávid Gyula: I. vonósnégyes, 1. tétel, 123–125. ütem

bensőségebbé vált [...]. Vajon saját fejlődése útjának belső konzekvenciája ez, vagy inkább egy új technika sugallta nagyobb fegyelem következménye?”²³

II.

A *Szimfoniattát* és a *Vonósnégyest* követő kompozíciók igen kevés jelét mutatják a Bónis említette új technikának. 1962-t követően Dávid már nem kísérletezett a szigorú dodekafon szerkesztéssel. Habár műveiben megjelennek tizenkét hangú sorok, ezek elsősorban – mint látni fogjuk – emblémaként funkcionálnak, nem pedig a mű szövetének kiindulópontjaként. Az utolsó alkotói évtized termése ugyanakkor jól körülhatárolható zeneszerzői kérdéseket vet fel, olyan kérdéseket, amelyek ebben az időszakban számos – különböző generációhoz tartozó – magyar komponistát foglalkoztattak, s amelyek tulajdonképpen a posztszeriális korszak alapvető problémái közé tartoznak. Dávid Gyula műveiben megnyilvánuló válaszai e kérdésekre érzékletesen világítják meg, miként reagálhatott egy, a Kodály-iskolából kilépő, a klasszikus hagyományok értékrendjén nevelkedett, de az ötvenes évek zsdanovi kulturális politika árnyékában sikeres zeneszerzővé érett alkotó a váratlanul fellépő művészi szabadságra.

Az ötvenes évek ideológiailag irányított zeneszerzés-ideálja a zenei prototípusok alkalmazására épült.²⁴ Dávid Gyula első korszakának kompozíciói – nemcsak a híres *Brácsaverseny*, de az *I. fúvósötös* (1949), a *Fuvola-zongora szonáta* (1954), a *II. fúvósötös* (1955) és a *Színházi zene* (1956) is – egyrészt a klasszikus formátípusokra, másrészt elfogadott hangvételekre támaszkodtak. E hangvételek – amelyekhez jól körüljárható tematikai alapképletek is társultak – rögzültek a zeneszerzői munka folyamán: az alapkarakterek automatikusan előhívták a jellegzetes mozgásformákat, a formai, dallamformálási és hangszerelési megoldásokat. A dodekafon fordulatot követő évek elsősorban azt a kérdést szegezték a zeneszerzőnek, képes-e elszakadni e rögzült elemektől, el tud-e vonatkoztatni a kialakított sémáktól, s ha igen, mivel tudja felváltani őket. Akár úgy is fogalmazhatunk, Dávid kezét elsősorban az kötötte meg, amit korábban a mesterség kategóriájába sorolt. A szabad tizenkét-fokúságot alkalmazva fel kellett ismernie, hogy a zeneszerzés nem azonos a zeneszerzői fogások hibátlan-szabályszerű alkalmazásával, hanem épp ellenkezőleg: a zeneszerzés, mint kreatív tevékenység valahol a mesterfogásokon túl kezdődik.

A *III. fúvósötös* (1964) látványosan reprezentálja e változást. A rövid – Anton Webern vonósnégyes-bagatelljeit megidéző – tételek dodekafon foltokat és töredezett struktúrákat mutatnak fel, nincs bennük folyamatos, dallamra épülő zenei folyamat, s Dávid a

tematikus munkától is tartózkodik. Mintha csak egy-egy ötletet vetne fel bennük. A tételek rövidsége lehetővé teszi a kötetlenül szabad formát is – nincs szükség bennük visszatérésekre-visszaütalásokra. A legszűkebb a negyedik tétel, amelyben az öt hangszer egymástól teljesen függetlenül – mintegy összevissza – játszik, s ez eleve lehetővé teszi, hogy a zeneszerző elvonatkoztasson a korábbi stílus zenei asszociációitól. Mindezzel egy olyan műfajban kísérletezik, amely Magyarországon az ötvenes évek tipikus terméke volt.²⁵ Ugyanezek a jelenségek figyelhetők meg a rézfúvós szextetre írott *Miniatűrökben* (1968) és a velük egyidős *IV. fúvósötösben* is. Feltűnő ugyanakkor, hogy a rövidség, az ötletszerűség és a dodekafon foltok ellenére is stílárís értelemben milyen távol állnak Dávid darabjai a weberni modelltől: úgy tűnik, Dávid tudatosan távol tartotta magát a különböző stílárís előképektől, ami talán a hangzásélmények hiányából is fakadt, mindenesetre elsősorban önmagából próbálta megteremteni saját stílusát.

Már a *Brácsaversenyben* bebizonyította, hogy alapvetően melodikus alkat. Dallamcentrikus gondolkodásának jellegét azonban megváltoztatta az új helyzet. A változásnak alapvetően két különböző oka volt: egyrészt eltávolodott a korábbi melódiaformálási sémáktól, amelyeket a romantikus és a népzenei dallamképzési elvek határoztak meg,²⁶ másrészt megkísérelt eltérni korábbi – klasszikus modellekre épülő – formai gondolkodásától és az azzal szorosan összefüggő motivikus fejlesztéstől. A fuvolára és zongorára komponált *Preludióban* (1964) kialakított egy – a későbbiekben is elsősorban lassú tételekre jellemző – monológ stílust, amelynek két fő jellemzője a beszédet követő, díszítésekkel kevésbé élő, ám jellegzetesen disszonáns hangközöket (kis és nagy szekund, triton, nagy szeptim) alkalmazó dallam, illetve a szabad, fantáziaszerű forma. Ez a két technikai eszköz teszi lehetővé, hogy a korábbi stílárís emlékektől elhatárolódva fogalmazza meg új zenei nyelvét. Ezt bizonyítja legalábbis a *Hegedűverseny* második tétele (1965), a *Rózsalángolás* című, szopránra, fuvolára és brácsára írott – Dávid műfaj-meghatározása szerint – „kamarazene” (1966), a *Hegedű-zongora szonáta* brahmós második tétele,²⁷ a Kodály *Adagióját* megidéző, brácsára és zongorára komponált *Szonatina* (1969), illetve a hegedű-cselló-zongora *Trió* első tétele (1972).

A szabad, fantáziaszerű forma nem jelenti azt, hogy Dávid teljes mértékben hátat fordított volna a klasszikus formai kereteknek: a *Preludio* éppúgy háromtagú struktúrába ágyazódik, mint a *Szonatina*, de ez a struktúra valójában csak jelzésszerű. Csupán egy váz, amely akár el is hagyható. Annál is inkább, mivel a nyitószakaszok visszatérését semmiféle tematikus munka nem készíti elő. Egyáltalán a – hagyományosan Beethovenhez kötött – motivikus fejlesztés elve teljesen eltűnik Dávid kompozíciós eszköztárából, s

helyét a témák, sőt gyakran csak jellegzetes hangközfordulatok emblémaszerűen visszatérő alkalmazása veszi át.

Hasonlóképpen emblémaként használja a tételeket nyitó dodekafon sorokat is.²⁸ Ezek az emblémák, amelle, hogy plakátszerűen hirdetik a komponista új hitvallását, a nagyforma, sőt gyakran a teljes ciklus kialakításában is meghatározó szerepet játszanak. Azok a tételek ugyanis, amelyek tizenkét hangú témával indítanak – ilyen a *Hegedűverseny*, a *IV. fűvösötös*, a *IV. szimfónia* (1970), a *Kiirtverseny* (1970), a *Szólószonáta hegedűre* (1971) és a *Trió* –, mindig tonálisan zárnak, míg azok a művek, amelyeknek kezdete nem dodekafon – *Preludio*, *Szonatina*, *II. vonósnégyes* (1973) –, diszszonáns akkordokkal érnek véget. A tonális zárás egyébként a többtételű kompozíciók egységes ciklussá formálásának is kulcsfontosságú eszköze: a *Kiirtverseny* első és harmadik tétele egyaránt dodekafon emblémával indít, s mindkét tétel d-ben zár. A *Trió*-ban pedig a dodekafon indítás mellett még a három tétel hangnemi polaritását is szabályozza a zeneszerző: az első tétel lassú bevezetője desz hangon indít, a gyors szakasz a vele enharmonikus ciszen s a tétel d-ben zár, a második tétel cisz hangon indít, és a zárlatban d-re jut el, míg a harmadik tétel desz-en indít, és megint csak d hangon zár. A ciklus egységessé tétele okán végződik a *Hegedűverseny* két szélső tétele ugyanazzal a zárlati formulával.²⁹

A tételek egy művön belüli ciklussá rendezése egyébként is erőteljesen foglalkoztatta a zeneszerzőt. Már az *I. vonósnégyes*-ben is láthattuk: hajlott arra, hogy eltérjen a tételrendek műfaji tradíciójától.³⁰ Miközben műfajválasztásai – szimfónia, vonósnégyes, versenymű – a hagyományhoz, a klasszikus formákhoz való ragaszkodását dokumentálják, a kialakított tételrendek meglepően hagyománytagadók. A *III. fűvösötös*-ben például lassú–gyors–lassú–gyors szerkezetet követ, míg a *IV. fűvösötös* szvitek-re emlékeztető módon öttételű. A *IV. szimfónia* mindössze három tételt mondhat magáénak, igaz, az első tétel lassú bevezetője révén a három tétel négytételűséget rejt magában, ebben a szerkezetben viszont a *III. fűvösötös* lassú–gyors–lassú–gyors felépítése köszön vissza.

A *IV. szimfónia* egyes jellegzetességei ugyanakkor – legalábbis a mű hagyományhí vonásai – még egy problémára rámutatnak, amellyel Dávid Gyulának szembesülnie kellett. Az utolsó szimfónia a mahleriszosztakovicsi szimfonikus tradíció követője, s látványosan mutatkozik meg benne Dávid virtuóz hangszerezési tudása. A nagyzenekar – nemcsak a szimfóniában, hanem az időszak másik nagyzenekari művében, az *Ünnepi előjátékban* (1972) is – automatikusan előhívja a romantikus, Dávid esetében elsősorban Csajkovszkijtől örökölt orkesztrális gondolkodást. A Breuer Jánosnak adott önéletrajzi nyilatkozatából is kiderül, hogy– mivel pályáját hangszeres muzsikus-

ként, brácsásként kezdte – pályája első szakaszában igen intenzív kapcsolata volt a gyakorlati zenéléssel.³¹ Mindez azt jelenti, hogy műveiben, és nemcsak a hozzá közel álló vonós hangszerek, de a fűvösök esetében is, mindig megfigyelhető a hangszerspecifikus írásmód, másképpen fogalmazva, Dávid Gyula belülről ismerte a hangszerek lelkét.³² Ez az ismerősség – ami természetesen a gyakorlatias mesterember tapasztalatából fakad – ugyanazt a veszélyt hordozza magában, mint a zenei prototípusokban történő komponálás: a művet nem az invenció, hanem a rutin íratja a szerzővel. Vagyis komponálás közben a zeneszerző állandóan járt utakra téved, miközben elsődleges célja éppen az, hogy e járt utak, a bevált megoldások ellenében komponáljon.

A hagyományos hangszeres gondolkodástól történő elvonatkoztatás nem sikerült maradéktalanul. Mégis figyelemre méltó, hogy több kompozíciójában visszatér egy megoldáshoz, amely már az *I. vonósnégyes* zárótételében megjelent, mégpedig a megkomponált zaj effektusához. Az *I. vonósnégyes* legvégén a zaj valójában egy olyan pianissimo szakasz, amely egy zenekar koncert előtti hangolását, a zenészek gyakorlását idézi fel: a két hegedű kvartpárhuzamban mozgó nyolcad triolái kontrapunktikus ellenszólamaként a két mélyebb vonós negyed triolákat játszik kvintpárhuzamban (3. kottapéllda). Hasonló effektus jelenik meg a két fűvösötös zárótételeiben, ahol a zenészek kvázi – természetesen megkomponált módon – össze-vissza iátszanak.³³

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in 4/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. A crescendo marking is present at the beginning of the section. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with Violin I and II on the top staves, Viola in the middle, and Cello at the bottom.

3. kottapéllda Dávid Gyula: *I. vonósnégyes*, 3. tétel, 277–280. ütem

A zajelemekhez hasonló funkciót töltenek be azok a zenei szakaszok, amelyek a perpetuum mobile-effektust alkalmazzák. Az effektus forrása minden bizonnyal a motorikus barokk motívika lehetett, azaz egy-egy jellegzetes, gyors mozgásformula állandó, többnyire szekvenciális ismételtetése. Dávid vonzódott ehhez a stílusjegyhez, elemzői már a *Brácsaverseny* kapcsán is hivatkoztak rá.³⁴ A szólóbrácsára és zenekarra komponált, később visszavont *Concerto grosso* (1963)³⁵ viszont egyértelműen neobarokk kompozíció, amely minden tételében barokkos fordulatokra, szek-

venciákra és a hagyománynak megfelelően szóló és tutti szakaszok váltakozására épülve főleg a két szélső, gyors tételben a motorikus stílus lehetőségeivel kísérletezik, meglepő módon, a *Szimfonietta* és az *I. vonós-négyes* után egy-két évvel, konszonáns harmóniai kezek közt. De barokkos allúziókkal játszik a *Hegedűverseny* két szélső tétele és a *Szólószonáta* is – mindkettőben Bach szólószonátainak és partitáinak hangja tér vissza.³⁶ A barokkos motorika különösképpen ez utóbbiban tesz szert hangsúlyos, a stílus áthallásokat tudatosan kiemelő szerepre.³⁷

A perpetuum mobile-effektus azonban abból a szempontból eltér a barokkos motivika alkalmazásától, hogy használatának elsődlegesen nem az a funkciója, hogy töltőanyagok segítségével továbbgördítse, hanem éppen az, hogy egy időre felfüggeszse a zenei folyamatot. Elsősorban olyan gyors tételekben jelenik meg – mint például a *Hegedűverseny* első, a *Kürtverseny* és a *Trió* harmadik tételében, vagy az *Ünnepi nyitány* végén –, amelyeknek legfőbb jellemzője a folyamatos, megállíthatatlannak tűnő, még egy apró levegővételnek sem teret engedő mozgás. Forszírozott forte hangzás, számos erőteljes gesztus, kifejezett agresszió társul e végtelenített mozgáshoz.

A folyamatos mozgás ezekben a darabokban nem az ötvenes évek optimista végkicsengésű táncfináléit idézi meg, sokkal inkább a kétségbeesés, a reményte-

lenség hangján szól, és mindig a végtelenbe fut ki. A hetvenes évekbeli Dávid-műveknek ez a legjellegzetesebb hangvétele. Egyáltalán: úgy tűnik, mintha a hetvenes évek vezették volna el Dávid Gyulát a múltjától való teljes szabaduláshoz. A *IV. fúvósötös*t követően már teljes egészében el tudott vonatkoztatni a hagyományos zenei nyelvtől, a magyar hagyomány alapképleteitől, a tradicionális gondolkodástól. E szabadulás lehetőségét azonban nem a schoenbergi dodekafónia hozta el: kései darabjaiban önmagából kiindulva találta meg saját hangját. Önmagára találása akkor következett be, amikor már nem kellett kötnie magát semmilyen előre meghatározott struktúrához, a változás a belső fejlődés szükségszerű következménye volt. Feuer Máriának adott 1972-es interjúja ezért is közvetíti olyan pontosan – és figyelemre méltó önismeretről tanúskodóan –, mit is gondolt Dávid Gyula saját dodekafon fordulatról, s arról, hogy mit jelentett számára az 1960-as stílusváltást követő alkotói évtized: „A zenei gondolat esetenként más és más megjelenést követel: hiába újít nyelvileg valaki, ha közlendője ezt nem tűri, s fordítva: hiába igényelne a mondanivaló megváltozott kifejezési formát, ha az alkotó nem ura teljesen eszközeinek. Bizonyára minden komponista mindig jó darabot akar írni, de számolni kell vele, hogy ez olykor nem sikerül.”³⁸

FÜGGELÉK

Dávid Gyula kompozíciói (1960–1974)

1960	III. szimfónia (Felszabadulásunk 15. évfordulójára) Szimfonietta (Lisnek, 1960 karácsonyára) [Budapest, 1960. XII. 26.]
1961	Dob és tánc (Wöeres Sándor verse, Vajda Cecíliának) Arany Lacinak
1962	Quartetto per archi (Kodály Zoltánnak 80. születésnapjára) [Budapest, 1962. II. 27.]
1963	Concerto grosso
1964	III. fúvósötös (A Magyar Fúvósötösnek) [1964. I. 24.] Változások. Négy madrigál (Raics István versei, Vásárhelyi Zoltánnak) [1964. X. 31.] Preludio per flauto e pianoforte [Budapest, 1964. XI. 29.] Felhőtlen ég
1965	Hegedűverseny (Kovács Dénesnek)
1966	A rózsalángolás (Vas István versei, Lisnek) [1966. XI. 27.]

1967	–
1968	Miniature per ottoni [Budapest, 1968. I. 6.] Sonata per violino e pianoforte (Kovács Dénesnek és Szűcs Lórántnak) [Budapest, 1968. I. 27.] Quintetto a fiati No. 4 (A Magyar Fúvósötösnek) [Budapest, 1968. VIII. 7.]
1969	Sonatina per viola e pianoforte (Lukács Pálnak) Égő szavakkal
1970	Concerto per Corno e orchestra (Tarjáni Ferencnek) Symphony No. 4
1971	Sonata per violino solo [Budapest, 1971. IV. 28.]
1972	Trio per violino, violoncello e pianoforte [Budapest, 1972. I. 23.] Ünnepi előjáték (Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 100. évfordulójára) [Budapest, 1972. X. 6.]
1973	Quartetto d'archi No. 2 (A Tátrai Vonósnégyesnek) [Budapest, 1973. VI. 9.]
1974	Pezzo per viola con accompagnamento di pianoforte (Lukács Pálnak) [Budapest, 1974. IX. 9.]

- 1 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest, 1975, 107–108.
- 2 Uo.
- 3 Arnold Schoenberg 1921. július 24. és 29. között vetette papírra első, tizenkét fokú hangsorra komponált művét, az op. 25-ös *Suite Präludium-tételét*. Lansky, Paul – Perle, George: *Twelve-note composition*. In: Sadie, Stanley ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London, 2001, 1–11. Ide: 2.
- 4 Leibowitz, René: Béla Bartók ou la possibilité de compromis dans la musique contemporaine. *Les Temps Modernes*, 2 (1947), 705–734.
- 5 Pernye András: Dávid Gyula: Szimfonia kamarazenekarra. *Magyar Zene*, 3 (1962), 386–388. Ide: 386.
- 6 Breuer János úgy fogalmaz, hogy a *Szimfonia* „az első, következetesen dodekafon kompozíció Dávid Gyula oeuvre-jében.” Breuer János: *Dávid Gyula. Mai magyar zeneszerzők*. Budapest, 1966, 21. A *Szimfonia* három tétele ugyanarra a dodekafon sorra épít (a második és a harmadik tételben transzponálva és rákfordításban jelenik meg a sor), s a tételek is e Reihe alkalmazására támaszkodnak. Ugyanakkor az utolsó tétel egyértelmű, konszonáns c hangon – kvázi C-dúrban – zár. Már a *Szimfonia* tételt és az I. vonósnyégyest megelőzően keletkezett kompozíciók is a stílár változás jeleit mutatják. A II. és a III. szimfónia például Bartók *Concertójának* a magyar zeneszerzés fő irányához képest meglepően kései, aktív zeneszerzői recepcióját dokumentálja – Dávid művei, mint azt a *Brácsaverseny* is bizonyítja, korábban alig reflektáltak Bartók művészetére. Most azonban, különösképpen a scherzo karakterű tételekben, de a Vivace táncfinálékban is visszaköszön a bartóki hangvétel, főleg a Giuoco delle coppie és az Intermezzo interrotto tételek fanyar-ironikus intonációja, sőt gyakran – például a III. szimfónia rézfúvós-koráljában (első tétel) vagy a trombita és az ütők közös tételvégi kicsengésében (harmadik tétel) – a Bartókra jellemző hangszerelés néhány egyedi megoldása is. Sokkal modernebb a hangzása az 1959 végén komponált öt, egynemű kórusra írt József Attila-megzenésítés *Dúdoló-tételének*. Dávid a „Mért görbül kicsikém a szád? / Új inget gondolok reád” szavaknál – a kodályi madrigalizmusok példáját követve – a g-gesz-asz hangok ismétlésével a középszólamokban kromatikus görbületet rajzol a négy szólamú struktúrába, az „új” szóhoz pedig további kromatikus lépéseket, illetve az egész ciklus hangzásvilágától feltűnően elütő, disszonáns, tritonusokat tartalmazó akkordokat társít.
- 7 Pernye i. m. 386–387.
- 8 Pernye i. m. 388.
- 9 Uo.
- 10 Ezért is meglepő, hogy Breuer János kismonográfiájának – az egyetlen ilyen jellegű összefoglalásnak a zeneszerző életéről – életrajzi fejezete valójában önéletrajz, egy magnófelvétel legépelt változata. Breuer i. m. 3–10.
- 11 Feuer Mária: Mondanivaló és hagyomány. Dávid Gyula. In: Uő: *50 muzsikás műhelyében*. Budapest, 1976, 18–21. Ide: 19.
- 12 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest, 2007. Ehhez lásd a „Kodály, a Brahmin” című fejezetet: 44–62.
- 13 Dávid Gyula büszkén emlékezett arra, hogy Kodály így értékelte a *Brácsaversenyt*: „Hát ez jó.” Breuer i. m. 8.
- 14 Dalos Anna: „Nem Kodály-iskola, de magyar!” Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról. *Holmi*, 16 (2002), 1175–1191. Ide: 1186.
- 15 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Közreadja Vargyas Lajos. Budapest, 1993, 88. Vargyas 1954-re datálja a jegyzetet, a kontextusból azonban egyértelműen kiderül, hogy a feljegyzés Dávid dodekafon fordulata, azaz 1962 után kellett keletkezzen.
- 16 Dávid társszerzője volt a nyolcvanéves Kodály tiszteletére tanítványai által komponált közös variációs műnek, a *Kodály-köszöntőnek* is. Ő írta a 9. variációt. Budapest, 1964.
- 17 Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső. Budapest, 1982, 301–302.
- 18 Ha Dávid tritonust, azaz bő kvarttot, illetve szűk kvintet használt volna, a sor sokkal kevésbé lenne tonálisan egyértelmű.
- 19 1962 előtt csak szórványosan lehetett Budapesten hallani az új bécsi iskola szerzőinek kompozícióit. Az új zene játszottágában épp a *Vonósnyégyes* komponálásának éve hozta meg a fordulatot. Dalos Anna: Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967). *Magyar Zene*, 45 (2007), 29–35. Ide: 32. Lehetséges, hogy Dávid Gyula előbb a dodekafónia teoretikus alapvetését ismerte meg. Magyarországon a dodekafon technika elméletének legfontosabb forrása Kókai Rezső – Fábrián Imre közreműködésével készített – könyve volt, amelynek fejezetei az 1961-es megjelenés előtt, 1958 októberé és 1959 májusa között a *Muzsika* hasábjain láttak napvilágot. Kókai Rezső: *Századunk zenéje*. Budapest, 1961.
- 20 Kétnegyedes táncfinálé szerepel a *Cselló-zongora szonátában* (op. 4), a *Szólószonátában* (op. 8), a II. *vonósnyégyesben* (op. 10) és a *Szerenádban* (op. 12).
- 21 A vonósnyégyes reprezentatív műfaj, s mint ilyen, hagyományosan négytételű, akárcsak a szimfónia. Kodály egyébként szintén műfajidegen módon kéttételű II. *vonósnyégyese* is – ha a finálé lassú bevezetőjét külön tételnek tekintjük – három tételt rejt magában.
- 22 Breuer i. m. 20.
- 23 (bónis) [Bónis Ferenc]: Dávid Gyula és Kadosa Pál lemezei és kottái. *Muzsika*, 15 (1972), 9. sz. 41–42. Ide: 41.
- 24 Kroó i. m. 59–66.
- 25 Hasonló módon szembesült Ligeti György is a fúvósötös műfajával. 1953-ban *Hat bagatell*t komponált erre az előadói apparátusra, még az ötvenes évek népi tematikájú, klasszicizáló modorában, majd 1968-ban már up-to-date, nyugati stílusát használva 10 darabot írt fúvósötösre. A Magyarországon tevékenykedő zeneszerzők közül is többen fordultak az ötvenes éveket követően újból a fúvósötös apparátusa felé, többek között Kurtág György (*Fúvósötös*, op. 2, 1959), Durkó Zoltán (*Improvizációk*, 1964), Petrovics Emil (*Fúvósötös*, 1965) és Maros Rudolf (*Consort*, 1970).
- 26 Breuer i. m. 12–13.; Kroó i. m. 69–70.
- 27 Brahms iránti vonzódása már a *Brácsaverseny* II. tételében is megmutatkozott, de a brahmsi modell jelentőségét bizonyítja az *Egő szavakkal* című kantáta is (1969), amely olyan zenekar-kíséretes Brahms-kórusokat idéz, mint a *Triumphlied*, a *Nänie* vagy a *Gesang der Parzen*.
- 28 Alkalmanként tételek belől is előfordulnak ilyen dodekafon emblémák, például a *Szólószonáta* II. tételében.
- 29 Hasonlóképpen zárul Bartók IV. *vonósnyégyese* is – a Bartók-mű minden bizonnyal modellként szolgálhatott a *Hegedűverseny*-hez.
- 30 A *Szimfonia* – azaz kis szimfónia – esetében a háromtételűség pontosan illeszkedik a műfaji hagyományba.
- 31 Breuer i. m. 6–7.
- 32 Dávid számára ez a hangszerekhez fűződő személyes viszony szimbolikus funkcióval is kellett bírjon. A Vas István időskori szerelmes verseire komponált *Rózsaszalángolás* ciklusának hangszerválasztása minden bizonnyal nem véletlen: a fuvola a nő, a brácsa a férfi princípium megjelenítője. A ciklust – és a versek tartalmán túl ez is poétikai jelentőségű – Dávid feleségének, Lislnek ajánlotta, akárcsak a nagyrészt szintén szerelmes versekre írt *Öt egynemű kórust* József Attila verseire, amelynek *Dúdoló-tétele* a stílár megújulás első fecskéje, valamint első dodekafon művének, a *Szimfonia* tételének is Lisl a címzettje.
- 33 A zajok és zörejek zenei eszközként történő alkalmazásának korai példája az 1961-es, vegyeskarra és ütőkre komponált *Dob és tánc* (Weöres Sándor versére), amely előadói apparátusa, a Weöres-vers érzéletes-megérzékítő feldolgozása, rituálét idéző karaktere és a zaj-, illetve zörejelemek alkalmazása révén is kísérleti kompozíciónak tekinthető. Meglehetősen egyedül áll nemcsak Dávid életművében, de a korszak magyar zeneszerzésében is: egy jóval fiatalabb zeneszerző, Sárosi László csak 1966 után kezdett el a *Dob és tánc*hoz hasonló kompozíciókkal kísérletezni (*Három madrigál, Quartetto, I. kantáta*), bár Bárdos

Lajos 1944-es kórusa, *A nyúl éneke* (Jankovich Ferenc versére), amelyben dobok kísérik a kórust, modellként lebeghetett Dávid szeme előtt.

34 Kroó i. m. 68.

35 Breuer i. m. 23. Dávid maga is utal rá a Feuer Mária által készített interjúban: Feuer i. m. 20. A *Concerto grosso* később sem jelent meg nyomtatásban.

36 Meglepő, hogy a *Szólószonáta* egyáltalán nem reflektál Bartók *Szólószonáta*jára.

37 A *Kürtverseny* első tételében is megjelenik a barokkos motívika, a második tétel pedig egy barokk lassú tétel (egy Air) hangvételét adja vissza. Dávid utolsó befejezett műve, a brácsára és zongorára komponált *Pezzo* is a motorikus stílus körébe tartozik.

38 Feuer i. m. 19.

A szerző a tanulmány írásakor OTKA Posztdoktori Ösztöndíjban részesült.

ANNA DALOS

GYULA DÁVIDS DODEKAPHONE WENDE (1960–1974)

In den 1950er Jahren war der Kodály-Schüler Gyula Dávid für die Zeitgenossen – hauptsächlich seinem erfolgreichen Bratschenkonzert (1950) zufolge – einer der wichtigsten Repräsentanten der ungarischen Schule. Die musikalische Wende nach der Revolution von 1956 ließ seine Komponistenwerkstatt keineswegs unberührt, sein Interesse richtete sich am Anfang der 1960er Jahre auf die dodekaphone Technik. András Pernye, der schärfste Kritiker des Komponisten, lehnte diese kompositorische Wende ab, da er meinte, der Stil von Dávids Werken habe sich trotz der Zwölftontechnik nicht geändert, sei grundsätzlich vom ungarischen Klang beherrscht, seine Stücke würden – statt die musikalische Sprache zu erneuern – tatsächlich nur eine „verstimmte Tradition“ repräsentieren. Zoltán Kodály wiederum – dem Gyula Dávid die Schlüsselkomposition der Zeit, das Streichquartett No. 1 widmete – sah eben in dieser sich trotz der Dodekaphonie manifestierenden ungarischen Eigenart des Komponisten dessen vorbildhafte Stellung für die anderen ungarischen Komponisten.

Von der Interpretation des Streichquartetts No. 1 ausgehend, aber mit Überschau sämtlicher Werke aus den Jahren 1960–1974, fragte ich in meinem Beitrag danach, mit welchen kompositorischen Problemen sich ein Komponist, der bereits zur älteren Generation gehörte, bei der aktiven Rezeption der westeuropäischen neuen Musik konfrontieren konnte, wenn es für

ihn früher im melodischen Denken die Volksmusik, in der Instrumentierung, in der Forminterpretation und in der Gattungstradition einerseits die klassisch-romantische Tradition, andererseits Kodálys Werk als Ausgangspunkt dienten. Die Interpretation der Werke zeigt, dass für Gyula Dávid die Dodekaphonie – die er übrigens von zwei Werken abgesehen nicht konsequent verwendete – zunächst von plakativer Funktion war. In seiner kompositorischen Erneuerung spielten die Formulierung ohne thematische Wiederholungen, die Vermeidung der Formenschemata, die Abweichung von melodischen Prinzipien wie die der Volksmusik, die Umdeutung der Gattungstraditionen (Streichquartett, Sinfonie, Konzertstück, Blasquintett) und die Abgrenzung von den bewährten Instrumentierungskniffen eine weit größere Rolle. Die Chance für die vollkommene Loslösung von der eigenen musikalischen Vergangenheit scheinen für ihn die 1970er Jahre mitgebracht zu haben, die Entfaltung dessen wurde aber durch seinen früheren Tod verhindert.

Über Gyula Dávids Lebenswerk ist bisher nur eine Kleinmonographie veröffentlicht worden. Seit János Breuers Schrift (1966) erschien keine ihm gewidmete zusammenfassende Arbeit. Mein Beitrag möchte diesem unwürdigen Mangel abhelfen.

(deutscher Text von Orsolya Bubryák)